De Fresco's van Masaccio (1401-1428) in de Brancacci-Kapel te Florence

De Fresco's van Masaccio (1401—1428) *in de Brancacci-kapel te Florence.*
In 1423 of 1424 kreeg de toen befaamde schilder Masolino van de grote koopman Felice Brancacci opdracht tot het maken van fresco's in een kapel van de Karmelietenkerk Santa Maria del Carmine te Florence. Eind 1426, of begin 1427 reisde Masolino naar Hongarije en nam zijn helper Tommaso Masaccio zijn werk over en zette het zelfstandig voort tot hij in de herfst van 1427 naar Rome werd geroepen waar hij vermoedelijk in 1428 stierf. Een halve eeuw later heeft Filippino Lippi de versiering der z.g. Brancacci-kapel voltooid.
De opdrachtgever was een voorstander van Florence's expansiepolitiek, een vroege vertegenwoordiger van het kapitalisme en een verwoed aanhanger van het autoriteitsprincipe voor kerk en staat. De redding van de kerk zag hij in de versteviging van het ondermijnde pausdom, de rots van de kerk. Vandaar die buitengewone aandacht voor Christus' eerste plaatsvervanger: Petrus. Om ideologische redenen moest de kapel overdekt zijn met de story van de eerste Paus en slechts zijdelings is het een herdenkingsmonument voor zijn oom Pietro di Puvichese al droeg deze de naam van de „steenrots".
Was de kapel dus ideologisch een duidelijk actueel programma, in haar kunststijl was ze het — ongewild — niet minder. Want naast de gelovigen die in deze kleine ruimte hun devotie oefenden, waren het de 15e en 16e eeuwse schilders die er heen pelgrimeerden. Zelfs de grootsten als Leonardo en Michel Angelo bestudeerden hier de grammatica van een nieuwe taal. Giotto had voor die nieuwe stijl de kiem gelegd. Masaccio gaf het eerste aanzien.
De kunst zou niet langer verwijzen naar een religieuze boven-werkelijkheid, maar ook in zijn religieuze opzet autonoom zijn. Autonoom van handeling en strekking en in die handeling een autonome mens centraal gesteld. En verder gaan objectieve natuurlijke wetten het beeld van de kunst beheersen. En nogmaals: wanneer Giotto's werken van deze kunst de kiem waren, dan zijn die van Masaccio er de jonge loten van.
Op de schildmuren, de lunetten en in dubbele strips langs zijwanden en altaarmuur zijn scènes uit Petrus' leven geschilderd. In de bovenste zone treft men de „Uitverkiezing van Petrus en Andreas", „Verloochening", „Opwekking der doden" en „Christus met apostelen in de storm op zee". Behalve misschien de „Opwekking" zijn al deze door Masolino geschilderd, evenals de vier evangelisten in de lunetten.
In de tweede zone van Masaccio: „Verdrijving uit het paradijs", „De tempelbelasting", „Doop", „Uitzicht op de stad", van Masolino: „Prediking", „Genezing van de lamme", „Opwekking van Tabita" en „Zondenval".
De onderste strook geeft van Masaccio: „Opwekking van de zoon van de gouverneur", „De kathedra te Antiochië", „Petrus geneest door zijn schaduw", „Verdeling der goederen" en van Filippino Lippi de voltooiing van de „Gouverneurszoon" en voorts „Paulus bezoekt Petrus in de gevangenis", „Kruisiging van Petrus", „Petrus en Paulus voor Agrippa" en de „Bevrijding van Petrus".
Men ziet derhalve dat de koppen en kleine scènes op deze kalender fragmenten zijn van een groot „beeldverhaal", dat ze dus tekort schieten inzoverre ze te weinig geven, doch méér geven waar ze close-ups zijn die ons in staat stellen met bijzondere aandacht een onderdeel te beschouwen.
Op het ogenblik dat men niet alléén door aesthetie ontroerd wil worden, maar ook iets omtrent de situaties weten wil, is het noodzakelijk de fragmenten in hun verband te schikken.

De tempelbelasting (Afb. 1, 4, 8 en 9)
Brutaal opdringerig eist de tempelambtenaar de gebruikelijke belasting. Christus zegt tot Petrus, die tussen Hem en de dienaar bemiddelt, dat zij, als koningszonen, eigenlijk geen schatting verplicht zijn, doch teneinde geen ergernis te geven, raadt Hij hem aan naar het meer te gaan, een vis te vangen, deze vis een stater uit de bek te nemen en daarmee de betaling te voldoen.
Links van het hoofdtafereel haalt Petrus het geld uit de vissenbek en rechts betaalt hij de tempelbediende. De plastiek der figuren, de expressie der gelaten demonstreren de wending naar een nieuwe stijl die tevens de uitdrukking is van een nieuw levensgevoel. Nog is hier — zoals bij Giotto — de groep als groep gegeven, doch nadrukkelijk wordt de zelfstandigheid der figuren geaccentueerd. Er is sprake van een geschiedenis die geheel om zich zelf belangrijk is en niet als voornaamste bedoeling heeft te verwijzen naar een andere „hogere" werkelijkheid. Zo is hier ook de mens niet de vertegenwoordiger van dè mens, maar allereerst èèn mens: apart, uniek. Zelfstandig, óók binnen de collectiviteit van de groep, binnen de algemene gedachtenfeer en in zijn onderdanigheid aan de Heer. En dus is zijn gelaat niet meer — zoals bij Giotto — een universele ideële vorm met enige individuele trekken, doch voor het eerst weer een onvervangbare unieke beeltenis, d.w.z. een waarachtig portret.
Reproductie 1 toont de koppen die achter Petrus komen (van wie men het achterhoofd ziet), de isokephalie is hier nog toegepast (de hoofden op één rij). Deze mensen zijn aanwezig bij, niet betrokken in de handeling, niet in de discussie. Hun ogen geven geen bevel, geen toestemming en geen erkenning maar toch tonen de gelaten dat deze apostelen deel hebben aan het gebeuren. Want ze luisteren naar de trotse woorden van Christus. Op de middelste kop leest men de overdenking van het wondere feit, zoals men die gedachte ook zwakker op het veel onnozeler gezicht van de rechterkop ziet. Bij de gebaarde apostel schijnt de ernst samen te gaan met wrevel over het ongegeneerde optreden van de ambtenaar.

Petrus (Afb. 8) neemt het aanwijzende gebaar van de meester over, zijn wijzen is al daad geworden en meesterlijk tekent zich op zijn gelaat het karakter af van deze impulsieve, bezorgde man. Ontstemd, ja kwaad is hij over de belediging en bereid om Christus' raad onmiddellijk als een bevel op te volgen.

Naast hem Johannes (Afb. 9), peinzend en dromerig. Hij is met zijn gedachten niet bij het incident doch bij de kern van Christus' woorden. Hij trekt geen practische consequenties zoals Petrus, maar overweegt het mysterie. De meest lyrische en bovenal door Christus beminde apostel staat aan de bron van de wijsheid: hij verwondert zich.
Ernstig en waardig, bezield en vastbesloten kijkt de man die de groep afsluit (Afb. 9). Religieus en ook devoot, is hij toch de tegenstelling van Johannes, deze intelligente, vastbesloten, aristocratische heer met practische zin. Een man van de daad zoals Petrus, maar zonder diens pathos en met meer noblesse. Het is niet vreemd dat voor dit portret de opdrachtgever van Masaccio, dus Felice Brancacci, model stond. Hij detoneert geen moment in de groep, doch van allen is hij degene die het dichtst staat bij de nieuwe beschaafde, zelfverzekerde en trotse renaissancemens.

Verdeling van het bezit (Afb. 2, 3 en 10).
In gemeenschap van goederen leefden de eerste Christenen. Petrus, hoofd van de gemeente, deelt bezit en opbrengst op deze scène (rechtsonder, naast het altaar) (Afb. 10). Ananias die bezit verzweeg viel dood neer aan Petrus' voeten, niemand let hier op hem. Naar voorschriften van Donatello en Alberti, die horizontalen en verticalen als dominanten voor een beeldeenheid eisen, is deze voorstelling in grote strengheid volgens dit principe opgebouwd. De verticalen van het robuuste kubusachtige gebouw worden herhaald in de statige stabiele figuren van de moeder en de apostelen. Haaks daarop staan hun armen en handen en de voorover liggende Ananias. Masaccio is hier tot grote natuurlijkheid gekomen. Naast de scherpe psychologie die we in de „Tempelbelasting" troffen — en die hier weer aanwezig is in de vorstelijke gestalte van Petrus: vol waardigheid, met gegroeide verantwoordelijkheid, en toch groter geestelijke kracht en die zó zijn gift doet dat de linker hand niet ziet wat de rechter doet — is de plasticiteit van de lichamen onder de wijde mantels duidelijk. De kleren bedekken het lichaam en vormen er niet langer een éénheid mee. Geen mantelgestalten zoals bij Giotto: de anatomische kennis is er. Dat bewijst ook afbeelding 2 waar in lichte stylering het figuur van de vrouw goed getroffen is en beter nog het kindje dat verrassend natuurlijk en volstrekt niet sentimenteel bij de moeder zit. Waarderend maar niet onderdanig toont zich de vrouw.
Johannes (Afb. 3, vgl. afb. 9) heeft zijn karakter als dat op de „Tempelbelasting" behouden, doch hier toont hij zich voornamer, intelligenter en klaarder van blik, ook al blijft ze dromerig. En beiden, Petrus en Johannes, ervaren in beheerste droefheid het verlies van hun Heer.

Opwekking van de zoon van de gouverneur en De Kathedra te Antiochië (Afb. 5 en 12).
Op de linkerwand beneden treft men deze taferelen, de laatsten waaraan Masaccio in de Brancacci-kapel heeft gewerkt, die hij ook niet tot een einde heeft gebracht, maar die Filippino Lippi een halve eeuw later heeft voltooid.
Het verhaal is genomen uit de „legende aurea", die 13e eeuwse verzameling van heiligenlegenden, en vertelt hoe Petrus de reeds veertien jaar gestorven zoon van Antiochië's gouverneur door middel van het gebed tot leven had gewekt en als beloning een kathedraal mocht bouwen met een kathedra waarop hij door iedereen kon worden gezien en aanhoord.

Afb. 5 geeft de portretten van enige toeschouwers; de zoon werd door Lippi geschilderd. Zij tonen met hun individuele trekken de overheersende indruk die het mysterie op hen maakt. Verbijsterd, bijna droevig slaat men het wonder gade, de één stil overpeinzend, de ander in duidelijke verrukking.
Voor de kathedra waarop Petrus in innig gebed is gezeten, liggen drie Carmelieten geknield, links van hem staan de prior en een monnik.

(Afb. 12).
Men kan zeggen dat van alle dit tafereel het minst anecdotisch is, het gebeuren met de minste beweeglijkheid. Men ligt, zit of staat in gebed, kortom men bevindt zich in de situatie waarin een schilder al zijn aandacht aan het observeren kan geven en waarin de mens het volledigst aanwezig schijnt.
Zo is de prior geobserveerd als de Kanunnik op Jan van Eycks „De Madonna met Kanunnik van der Paele" (het werd elders al gezegd). Ook dit is niet een „toevallige" beeltenis, maar eerder een representatief portret van een godvruchtig bewindsman: nuchter naast de meer geexalteerde kop van zijn kloosterlijke broeder. Latijns is zij van expressie, d.w.z. gevoelig, maar helder en beheerst. Zonder enige detailleringszucht is zij raak, kloek en sober geschilderd.

Petrus doopt (Afb. 6).
Reeds de befaamde geschiedschrijver der renaissance Vasari roemt in deze doopscène (naast het altaar, rechtsboven) de man die met zijn armen over elkaar gekruist, rilt van kou. Met alle treffende typering staat deze figuur en dit tafereel nog het dichtst bij de gotiek: in zijn algemene lyrisch-expressieve kenschetsing, het domineren van een ge-

beuren boven de wilsact van de daad en in de afwezigheid van een duidelijk geaccentueerde individualiteit. Het is de eerste schildering in deze kapel die Masaccio geheel zelfstandig volbracht.

Verdrijving uit het paradijs (Afb. 7).
Gothisch van opvatting is dit tafereel, want deze Adam en Eva zijn meer dan individuen de dragers van (hun) gevoelens. Hier worden zij uit het volmaakt gelukkige leven door een engel verdreven, en verdreven ook door eigen schuld die over zal gaan op het gehele menselijke geslacht. Vandaar deze afbeelding: pas Christus en de Kerk (Petrus is de plaatsvervanger van Christus) brengen de verlossing uit deze doem. Diepe wanhoop ligt over deze moeizaam wegstappende figuren. Zonder enige troost zijn zij overgeleverd aan hun uitzinnige smart. De man nog iets beheerst door dit verdriet te verhullen, de vrouw kermend als een dier. Beiden met gezichten waarop het verdriet de fijne trekken heeft vervaagd en de physionomie heeft uitgebeten tot een masker.
De anatomie is zuiver getroffen, ook in de typering van het mannelijke en vrouwelijke. In zoverre deze typering nader werd gedetailleerd heeft een preutsere tijd haar met ranken aan het oog onttrokken.

Petrus geneest door zijn schaduw (Afb 11).
In de eerste jaren der christenheid groeide snel de faam en het gezag van Petrus: zieken genas hij, doden wekte hij tot leven en hij was zeer rechtvaardig. „Zo kwam het dat men zelfs de zieken op straat droeg en op rustbanken en bedden legde, opdat als Petrus voorbijging zijn schaduw tenminste op een van hen zou vallen."
Ook dit verhaal (uit de „Handelingen der apostelen") heeft Masaccio in beeld gebracht. Geheel vervuld door de Heilige Geest schrijdt Petrus door de straten. Armzalige zieken liggen voor hem geknield, anderen staan biddend aan de kant, zoals de hier afgebeelde man met gevouwen handen. Naast hem een zeer realistisch verbeelde kop die met een bourgondische muts is getooid. Vroeger werd deze aangezien voor het portret van Masaccio's voorganger Masolino, tegenwoordig meent men goede redenen te hebben haar voor de beeltenis van Donatello te houden.

De Fresco's van Masaccio (1401-1428) in de Brancacci-Kapel te Florence

De Fresco's van Masaccio (1401–1428) *in de Brancacci-kapel te Florence.*
In 1423 of 1424 kreeg de toen befaamde schilder Masolino van de grote koopman Felice Brancacci opdracht tot het maken van fresco's in een kapel van de Karmelietenkerk Santa Maria del Carmine te Florence. Eind 1426, of begin 1427 reisde Masolino naar Hongarije en nam zijn helper Tommaso Masaccio zijn werk over en zette het zelfstandig voort tot hij in de herfst van 1427 naar Rome werd geroepen waar hij vermoedelijk in 1428 stierf. Een halve eeuw later heeft Filippino Lippi de versiering der z.g. Brancacci-kapel voltooid.

De opdrachtgever was een voorstander van Florence's expansiepolitiek, een vroege vertegenwoordiger van het kapitalisme en een verwoed aanhanger van het autoriteitsprincipe voor kerk en staat. De redding van de kerk zag hij in de versteviging van het ondermijnde pausdom, de rots van de kerk. Vandaar die buitengewone aandacht voor Christus' eerste plaatsvervanger: Petrus. Om ideologische redenen moest de kapel overdekt zijn met de story van de eerste Paus en slechts zijdelings is het een herdenkingsmonument voor zijn oom Pietro di Puvichese al droeg deze de naam van de „steenrots".

Was de kapel dus ideologisch een duidelijk actueel programma, in haar kunststijl was ze het – ongewild – niet minder. Want naast de gelovigen die in deze kleine ruimte hun devotie oefenden, waren het de 15e en 16e eeuwse schilders die er heen pelgrimeerden. Zelfs de grootsten als Leonardo en Michel Angelo bestudeerden hier de grammatica van een nieuwe taal. Giotto had voor die nieuwe stijl de kiem gelegd. Masaccio gaf het eerste aanzien.

De kunst zou niet langer verwijzen naar een religieuze boven-werkelijkheid, maar ook in zijn religieuze opzet autonoom zijn. Autonoom van handeling en strekking en in die handeling een autonome mens centraal gesteld. En verder gaan objectieve natuurlijke wetten het beeld van de kunst beheersen. En nogmaals: wanneer Giotto's werken van deze kunst de kiem waren, dan zijn die van Masaccio er de jonge loten van.

Op de schildmuren, de lunetten en in dubbele strips langs zijwanden en altaarmuur zijn scènes uit Petrus' leven geschilderd. In de bovenste zone treft men de „Uitverkiezing van Petrus en Andreas", „Verloochening", „Opwekking der doden" en „Christus met apostelen in de storm op zee". Behalve misschien de „Opwekking" zijn al deze door Masolino geschilderd, evenals de vier evangelisten in de lunetten.

In de tweede zone van Masaccio: „Verdrijving uit het paradijs", „De tempelbelasting", „Doop", „Uitzicht op de stad", van Masolino: „Prediking", „Genezing van de lamme", „Opwekking van Tabita" en „Zondenval".

De onderste strook geeft van Masaccio: „Opwekking van de zoon van de gouverneur", „De kathedra te Antiochië", „Petrus geneest door zijn schaduw", „Verdeling der goederen" en van Filippino Lippi de voltooiing van de „Gouverneurszoon" en voorts „Paulus bezoekt Petrus in de gevangenis", „Kruisiging van Petrus", „Petrus en Paulus voor Agrippa" en de „Bevrijding van Petrus".

Men ziet derhalve dat de koppen en kleine scènes op deze kalender fragmenten zijn van een groot „beeldverhaal", dat ze dus tekort schieten inzoverre ze te weinig geven, doch méér geven waar ze close-ups zijn die ons in staat stellen met bijzondere aandacht een onderdeel te beschouwen.

Op het ogenblik dat men niet alléén door aesthetie ontroerd wil worden, maar ook iets omtrent de situaties weten wil, is het noodzakelijk de fragmenten in hun verband te schikken.

De tempelbelasting (Afb. 1, 4, 8 en 9)
Brutaal opdringerig eist de tempelambtenaar de gebruikelijke belasting. Christus zegt tot Petrus, die tussen Hem en de dienaar bemiddelt, dat zij, als koningszonen, eigenlijk geen schatting verplicht zijn, doch teneinde geen ergernis te geven, raadt Hij hem aan naar het meer te gaan, een vis te vangen, deze vis een stater uit de bek te nemen en daarmee de betaling te voldoen.

Links van het hoofdtafereel haalt Petrus het geld uit de vissenbek en rechts betaalt hij de tempelbediende. De plastiek der figuren, de expressie der gelaten demonstreren de wending naar een nieuwe stijl die tevens de uitdrukking is van een nieuw levensgevoel. Nog is hier – zoals bij Giotto – de groep als groep gegeven, doch nadrukkelijk wordt de zelfstandigheid der figuren geaccentueerd. Er is sprake van een geschiedenis die geheel om zich zelf belangrijk is en niet als voornaamste bedoeling heeft te verwijzen naar een andere „hogere" werkelijkheid. Zo is hier ook de mens niet de vertegenwoordiger van dè mens, maar allereerst èèn mens: apart, uniek. Zelfstandig, óók binnen de collectiviteit van de groep, binnen de algemene gedachtensfeer en in zijn onderdanigheid aan de Heer. En dus is zijn gelaat niet meer – zoals bij Giotto – een universele ideële vorm met enige individuele trekken, doch voor het eerst weer een onvervangbare unieke beeltenis, d.w.z. een waarachtig portret.

Reproductie 1 toont de koppen die achter Petrus komen (van wie men het achterhoofd ziet), de isokephalie is hier nog toegepast (de hoofden op één rij). Deze mensen zijn aanwezig bij, niet betrokken in de handeling, niet in de discussie. Hun ogen geven geen bevel, geen toestemming en geen erkenning maar toch tonen de gelaten dat deze apostelen deel hebben aan het gebeuren. Want ze luisteren naar de trotse woorden van Christus. Op de middelste kop leest men de overdenking van het wondere feit, zoals men die gedachte ook zwakker op het veel onnozeler gezicht van de rechterkop ziet. Bij de gebaarde apostel schijnt de ernst samen te gaan met wrevel over het ongegeneerde optreden van de ambtenaar.

Petrus (Afb. 8) neemt het aanwijzende gebaar van de meester over, zijn wijzen is al daad geworden en meesterlijk tekent zich op zijn gelaat het karakter af van deze impulsieve, bezorgde man. Ontstemd, ja kwaad is hij over de belediging en bereid om Christus' raad onmiddellijk als een bevel op te volgen.

Naast hem Johannes (Afb. 9), peinzend en dromerig. Hij is met zijn gedachten niet bij het incident doch bij de kern van Christus' woorden. Hij trekt geen practische consequenties zoals Petrus, maar overweegt het mysterie. De meest lyrische en bovenal door Christus beminde apostel staat aan de bron van de wijsheid: hij verwondert zich.

Ernstig en waardig, bezield en vastbesloten kijkt de man die de groep afsluit (Afb. 9). Religieus en ook devoot, is hij toch de tegenstelling van Johannes, deze intelligente, vastbesloten, aristocratische heer met practische zin. Een man van de daad zoals Petrus, maar zonder diens pathos en met meer noblesse. Het is niet vreemd dat voor dit portret de opdrachtgever van Masaccio, dus Felice Brancacci, model stond. Hij detoneert geen moment in de groep, doch van allen is hij degene die het dichtst staat bij de nieuwe beschaafde, zelfverzekerde en trotse renaissancemens.

Verdeling van het bezit (Afb. 2, 3 en 10).
In gemeenschap van goederen leefden de eerste Christenen. Petrus, hoofd van de gemeente, deelt bezit en opbrengst op deze scène (rechtsonder, naast het altaar) (Afb. 10). Ananias die bezit verzweeg viel dood neer aan Petrus' voeten, niemand let hier op hem. Naar voorschriften van Donatello en Alberti, die horizontalen en verticalen als dominanten voor een beeldeenheid eisen, is deze voorstelling in grote strengheid volgens dit principe opgebouwd. De verticalen van het robuuste kubusachtige gebouw worden herhaald in de statige stabiele figuren van de moeder en de apostelen. Haaks daarop staan hun armen en handen en de voorover liggende Ananias. Masaccio is hier tot grote natuurlijkheid gekomen. Naast de scherpe psychologie die we in de „Tempelbelasting" troffen – en die hier weer aanwezig is in de vorstelijke gestalte van Petrus: vol waardigheid, met gegroeide verantwoordelijkheid, en toch groter geestelijke kracht en die zó zijn gift doet dat de linker hand niet ziet wat de rechter doet – is de plasticiteit van de lichamen onder de wijde mantels duidelijk. De kleren bedekken het lichaam en vormen er niet langer een éénheid mee. Geen mantelgestalten zoals bij Giotto: de anatomische kennis is er. Dat bewijst ook afbeelding 2 waar in lichte stylering het figuur van de vrouw goed getroffen is en beter nog het kindje dat verrassend natuurlijk en volstrekt niet sentimenteel bij de moeder zit. Waarderend maar niet onderdanig toont zich de vrouw.

Johannes (Afb. 3, vgl. afb. 9) heeft zijn karakter als dat op de „Tempelbelasting" behouden, doch hier toont hij zich voornamer, intelligenter en klaarder van blik, ook al blijft ze dromerig. En beiden, Petrus en Johannes, ervaren in beheerste droefheid het verlies van hun Heer.

Opwekking van de zoon van de gouverneur en De Kathedra te Antiochië (Afb. 5 en 12).
Op de linkerwand beneden treft men deze taferelen, de laatsten waaraan Masaccio in de Brancacci-kapel heeft gewerkt, die hij ook niet tot een einde heeft gebracht, maar die Filippino Lippi een halve eeuw later heeft voltooid.

Het verhaal is genomen uit de „legende aurea", die 13e eeuwse verzameling van heiligenlegenden, en vertelt hoe Petrus de reeds veertien jaar gestorven zoon van Antiochië's gouverneur door middel van het gebed tot leven had gewekt en als beloning een kathedraal mocht bouwen met een kathedra waarop hij door iedereen kon worden gezien en aanhoord.

Afb. 5 geeft de portretten van enige toeschouwers; de zoon werd door Lippi geschilderd. Zij tonen met hun individuele trekken de overheersende indruk die het mysterie op hen maakt. Verbijsterd, bijna droevig slaat men het wonder gade, de één stil overpeinzend, de ander in duidelijke verrukking.

Voor de kathedra waarop Petrus in innig gebed is gezeten, liggen drie Carmelieten geknield, links van hem staan de prior en een monnik.

(Afb. 12).
Men kan zeggen dat van alle dit tafereel het minst anecdotisch is, het gebeuren met de minste beweeglijkheid. Men ligt, zit of staat in gebed, kortom men bevindt zich in de situatie waarin een schilder al zijn aandacht aan het observeren kan geven en waarin de mens het volledigst aanwezig schijnt.

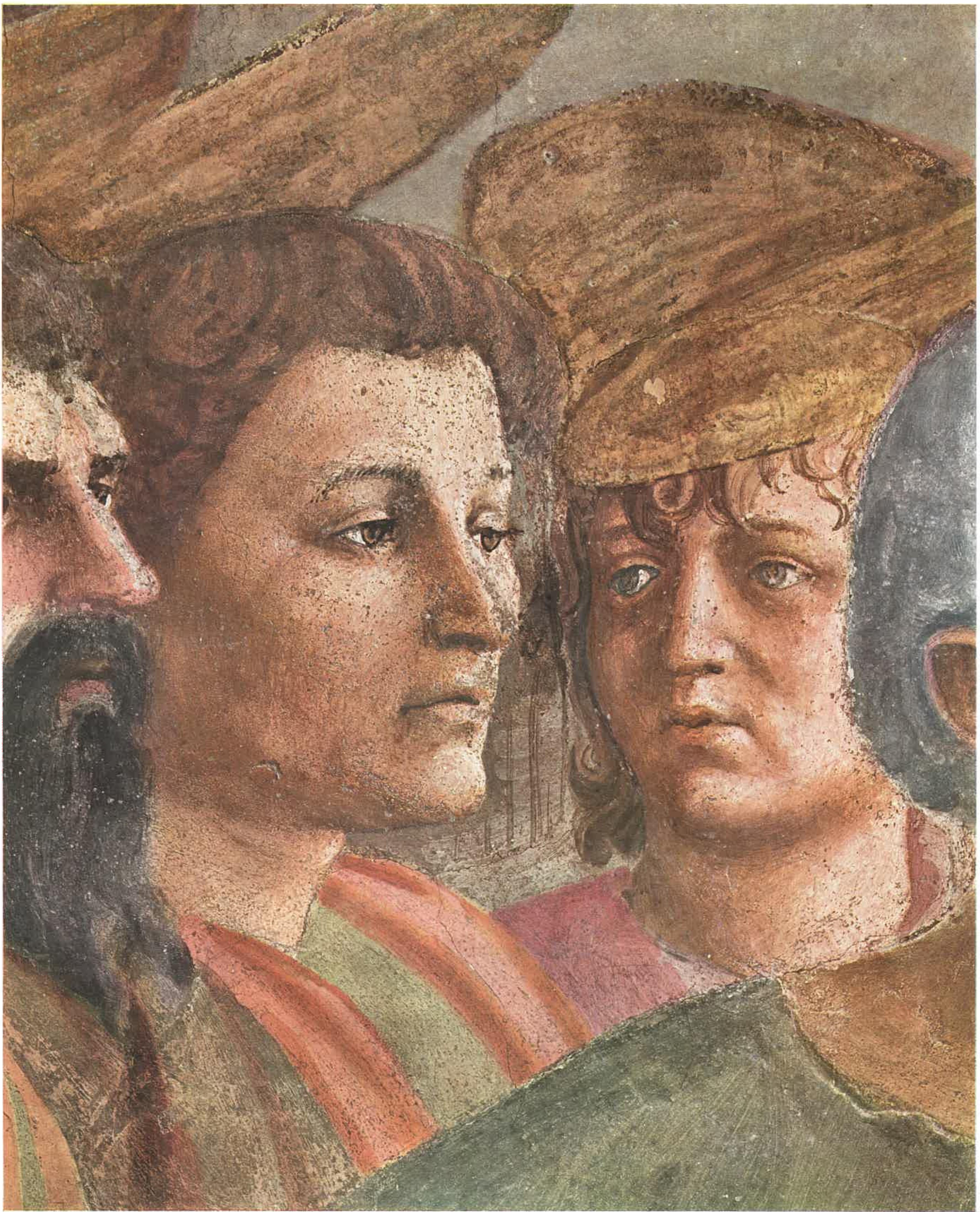
Zo is de prior geobserveerd als de Kanunnik op Jan van Eycks „De Madonna met Kanunnik van der Paele" (het werd elders al gezegd). Ook dit is niet een „toevallige" beeltenis, maar eerder een representatief portret van een godvruchtig bewindsman: nuchter naast de meer geexalteerde kop van zijn kloosterlijke broeder. Latijns is zij van expressie, d.w.z. gevoelig, maar helder en beheerst. Zonder enige detailleringszucht is zij raak, kloek en sober geschilderd.

Petrus doopt (Afb. 6).
Reeds de befaamde geschiedschrijver der renaissance Vasari roemt in deze doopscène (naast het altaar, rechtsboven) de man die met zijn armen over elkaar gekruist, rilt van kou. Met alle treffende typering staat deze figuur en dit tafereel nog het dichtst bij de gotiek: in zijn algemene lyrisch-expressieve kenschetsing, het domineren van een ge-

beuren boven de wilsact van de daad en in de afwezigheid van een duidelijk geaccentueerde individualiteit. Het is de eerste schildering in deze kapel die Masaccio geheel zelfstandig volbracht.

Verdrijving uit het paradijs (Afb. 7).
Gothisch van opvatting is dit tafereel, want deze Adam en Eva zijn meer dan individuen de dragers van (hun) gevoelens. Hier worden zij uit het volmaakt gelukkige leven door een engel verdreven, en verdreven ook door eigen schuld die over zal gaan op het gehele menselijke geslacht. Vandaar deze afbeelding: pas Christus en de Kerk (Petrus is de plaatsvervanger van Christus) brengen de verlossing uit deze doem. Diepe wanhoop ligt over deze moeizaam wegstappende figuren. Zonder enige troost zijn zij overgeleverd aan hun uitzinnige smart. De man nog iets beheerst door dit verdriet te verhullen, de vrouw kermend als een dier. Beiden met gezichten waarop het verdriet de fijne trekken heeft vervaagd en de physionomie heeft uitgebeten tot een masker.
De anatomie is zuiver getroffen, ook in de typering van het mannelijke en vrouwelijke. In zoverre deze typering nader werd gedetailleerd heeft een preutsere tijd haar met ranken aan het oog onttrokken.

Petrus geneest door zijn schaduw (Afb 11).
In de eerste jaren der christenheid groeide snel de faam en het gezag van Petrus: zieken genas hij, doden wekte hij tot leven en hij was zeer rechtvaardig. „Zo kwam het dat men zelfs de zieken op straat droeg en op rustbanken en bedden legde, opdat als Petrus voorbijging zijn schaduw tenminste op een van hen zou vallen."
Ook dit verhaal (uit de „Handelingen der apostelen") heeft Masaccio in beeld gebracht. Geheel vervuld door de Heilige Geest schrijdt Petrus door de straten. Armzalige zieken liggen voor hem geknield, anderen staan biddend aan de kant, zoals de hier afgebeelde man met gevouwen handen. Naast hem een zeer realistisch verbeelde kop die met een bourgondische muts is getooid. Vroeger werd deze aangezien voor het portret van Masaccio's voorganger Masolino, tegenwoordig meent men goede redenen te hebben haar voor de beeltenis van Donatello te houden.

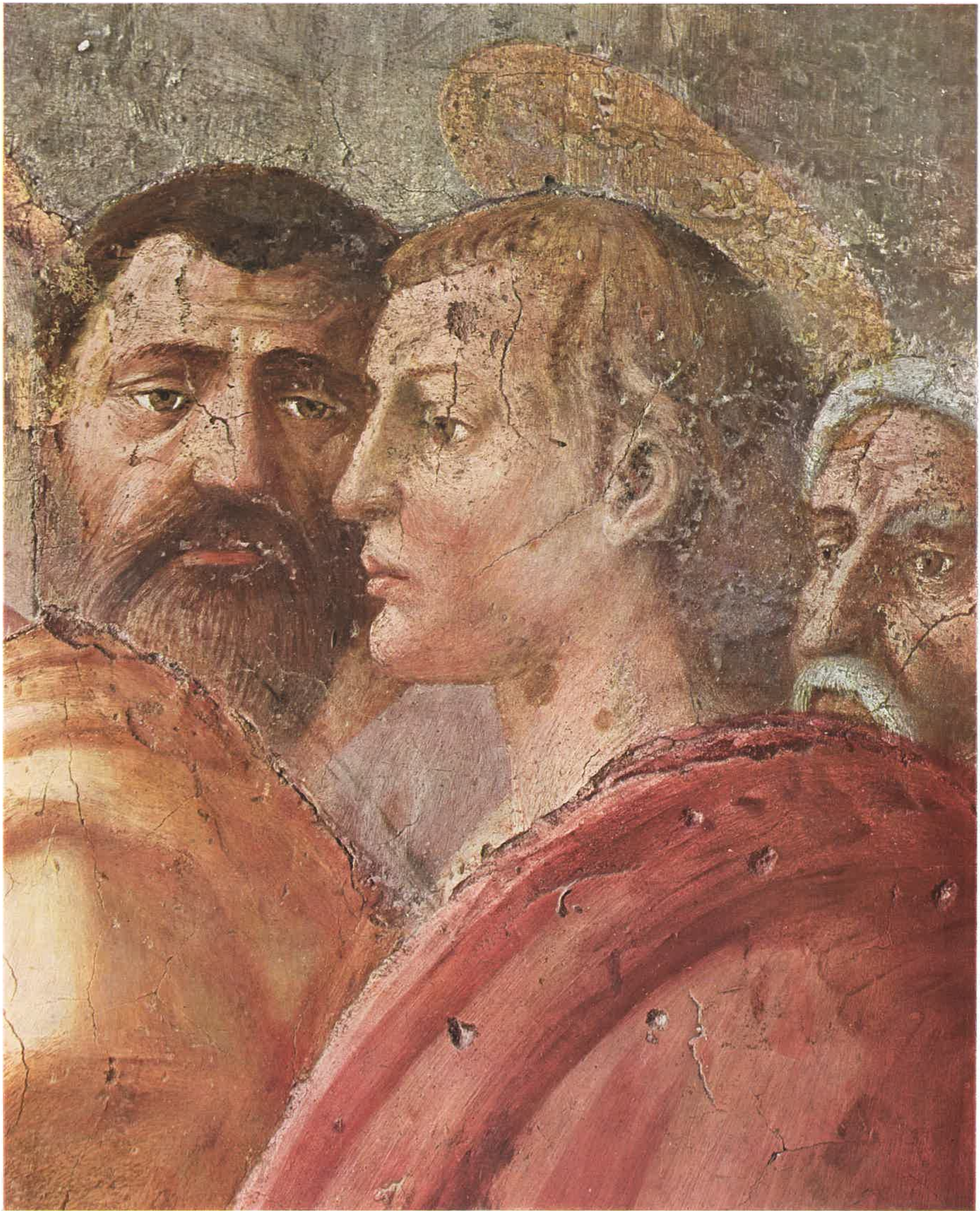


MASACCIO — FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE

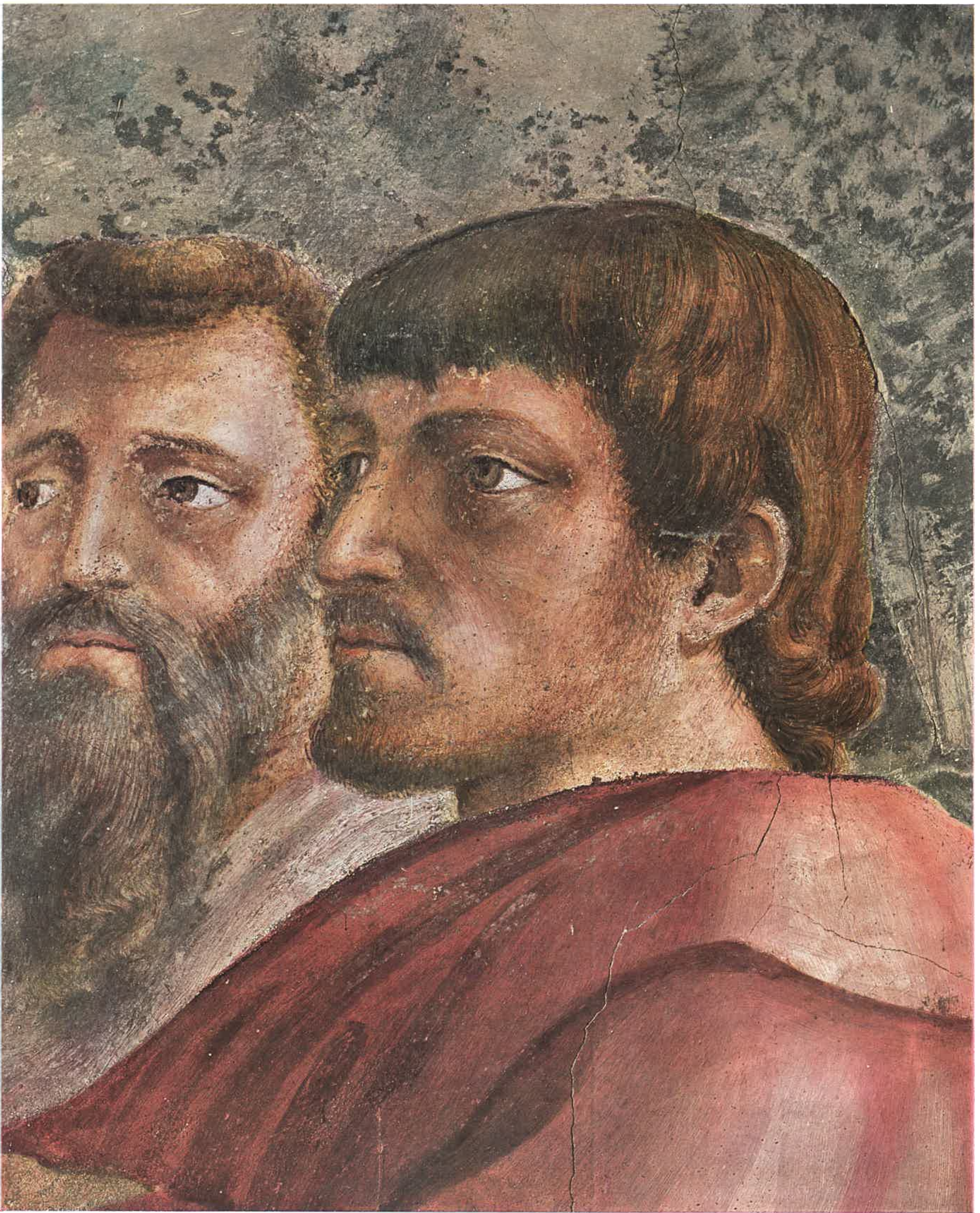


MASACCIO

FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO — FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE

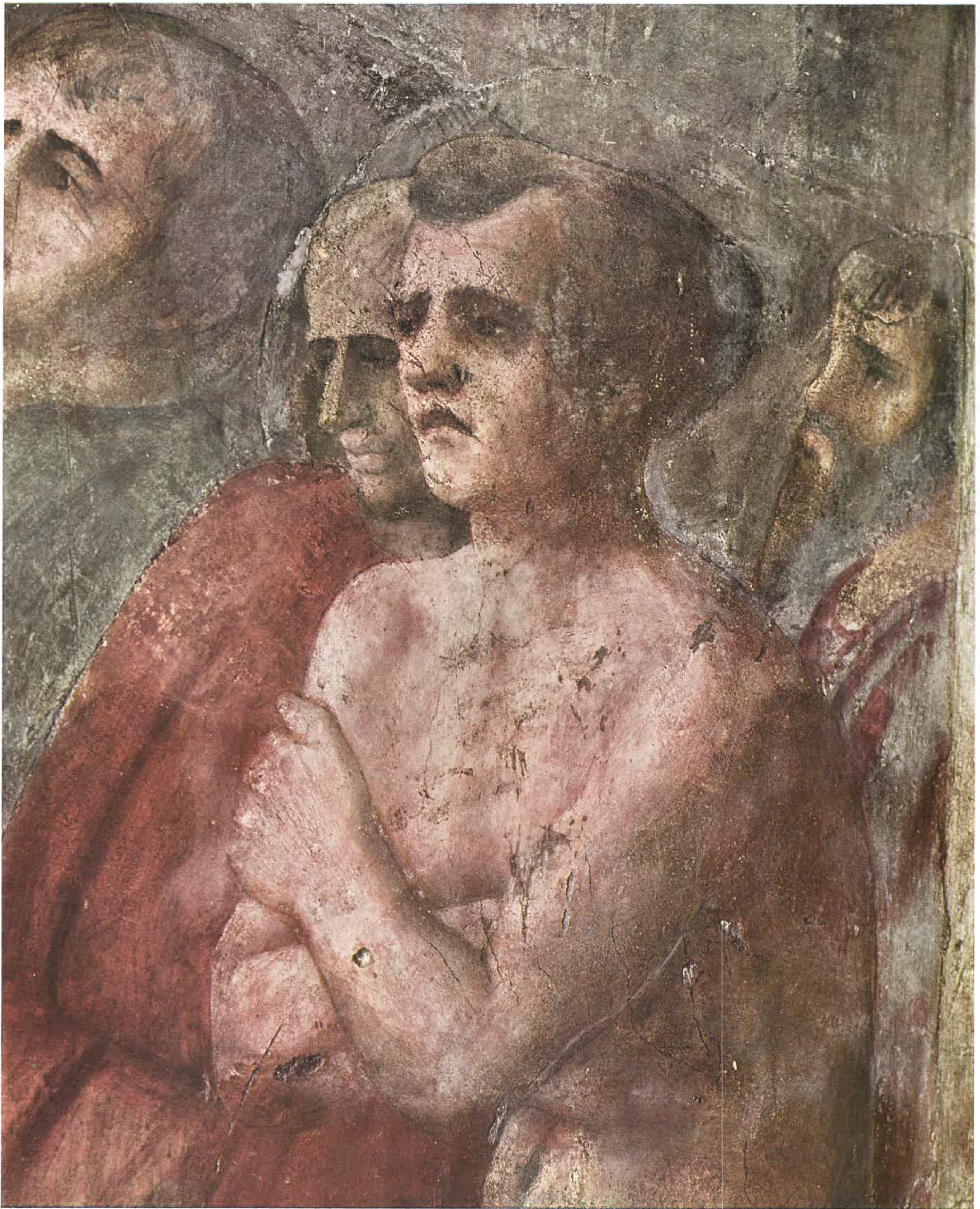


MASACCIO FIRENZE · AFFRESCHI DEL CARMINE

4

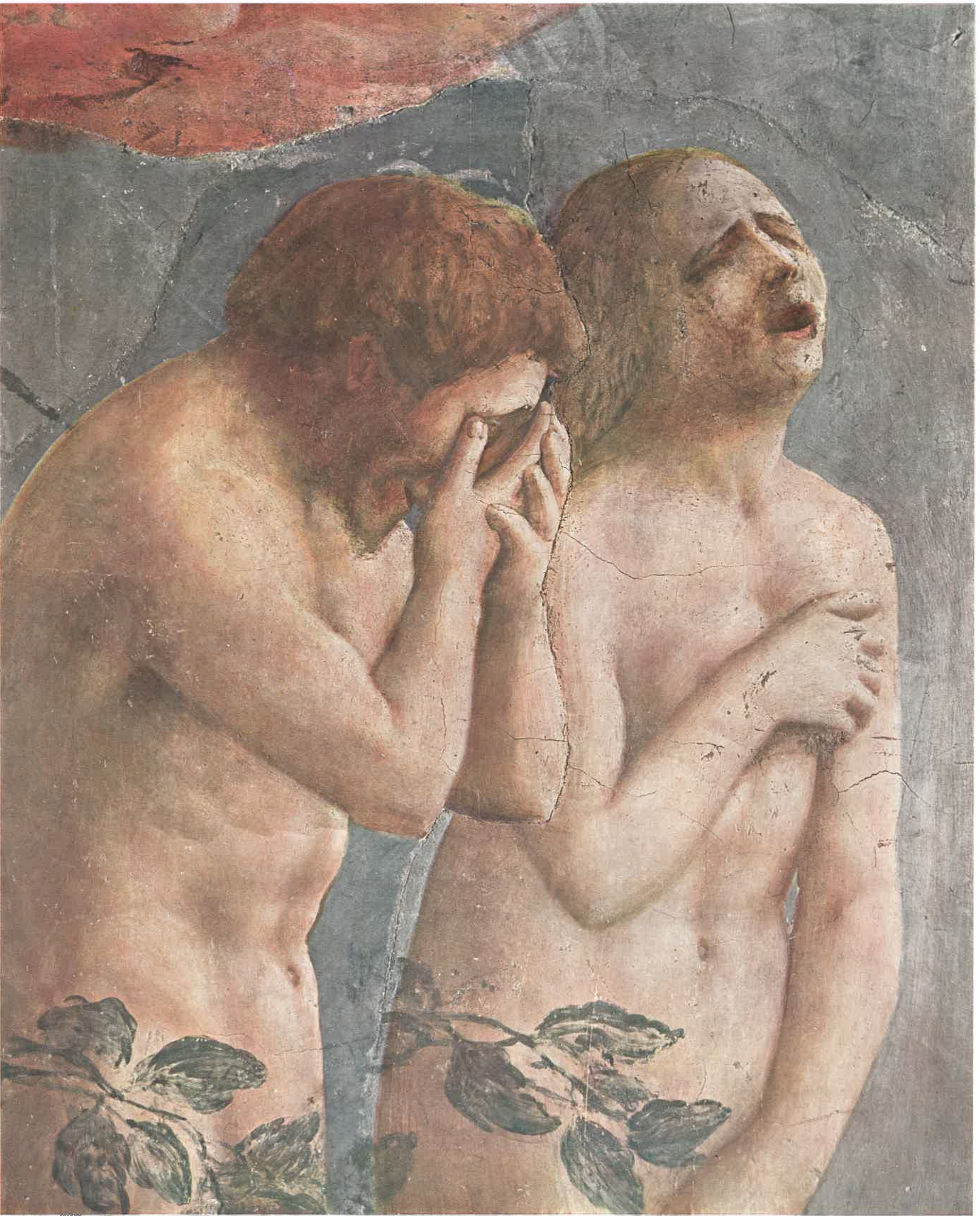


MASACCIO — FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE

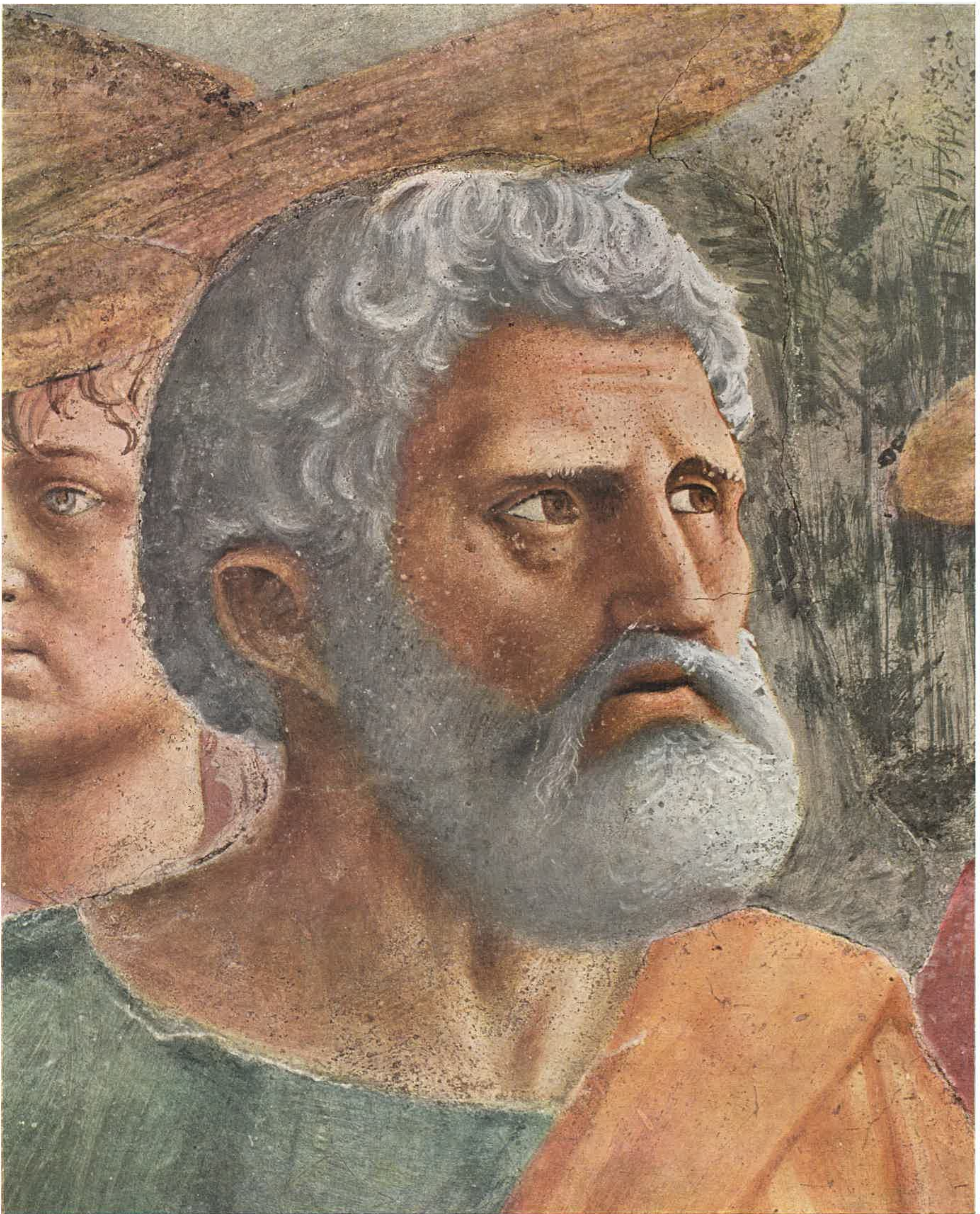


MASACCIO

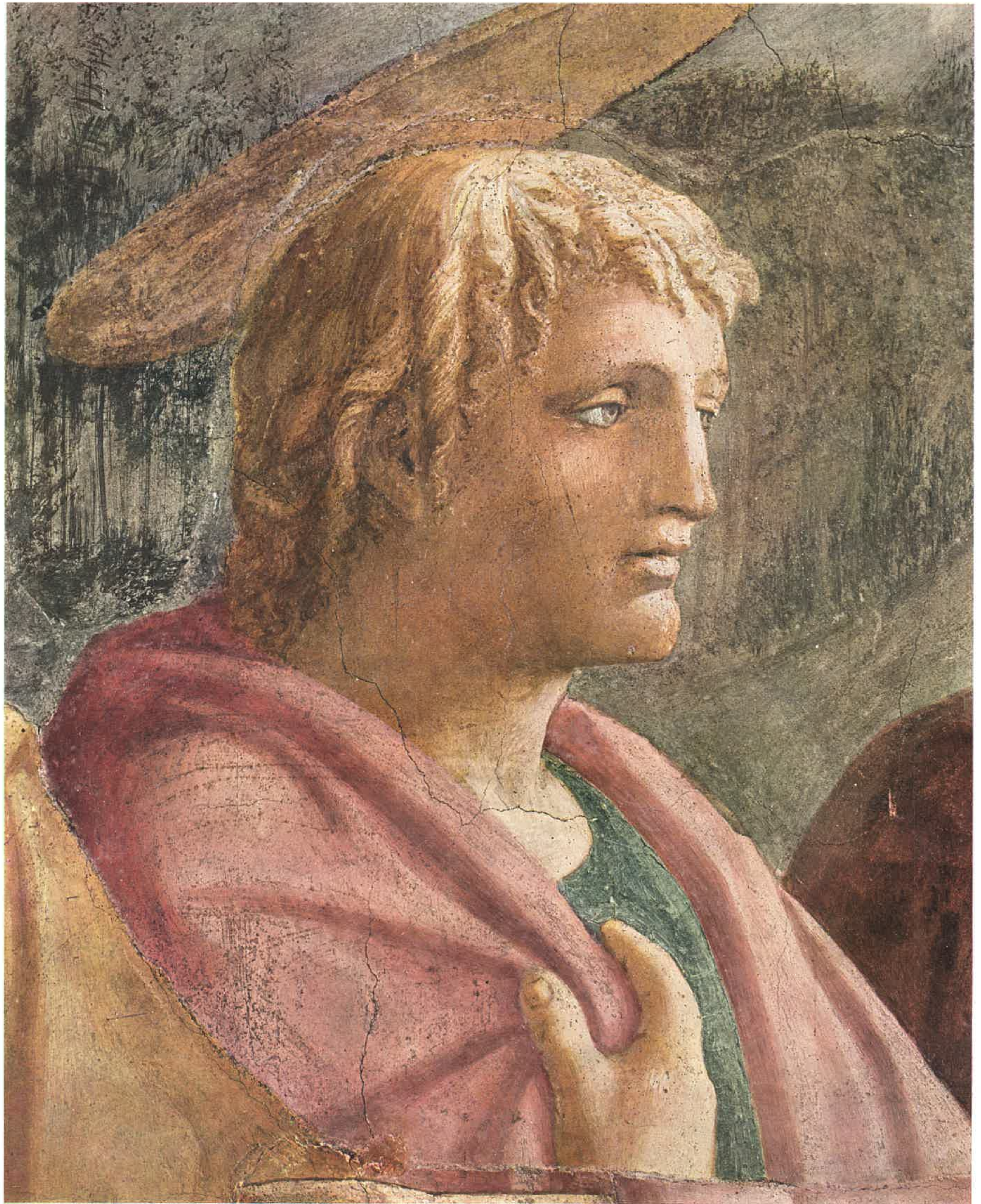
FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO — FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO — FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO

FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE



MASACCIO

FIRENZE - AFFRESCHI DEL CARMINE